





# PANORAMA DE LA MÚSICA POPULAR

## ¿Qué es lo popular?

### *1. Una apresurada revisión de la historia*

La idea de lo popular, si bien reciente en cuanto tal, puede considerarse el resultado de un largo proceso de diferenciación, quizá tan antiguo como la práctica musical misma, diferenciación que hoy continua vigente, en una forma adaptada a la realidad social y cultural que vivenciamos en el aquí y el ahora, determinada por las diferencias sociales, culturales, de pasado histórico, etc.

Según planteamos anteriormente, ya desde el origen de la práctica musical era posible conjeturar una diferenciación entre sus usos práctico y ritual. Sin embargo, esto deja abiertas otras preguntas. ¿Cuando la música pasa además a ser considerada como una alternativa de diversión o adquiere eventualmente cualquier función distinta a las que pretendemos más antiguas? ¿Cómo ocurren esos procesos? En efecto, todo lo que podríamos decir hoy sobre el pasado no serán más que suposiciones, pero aún así es posible acercarnos a las diferentes ideas que han existido sobre la música y intentar comprender de qué forma esta se ha ido configurando hasta llegar a la actualidad, con las categorizaciones que hemos asumido en la práctica cotidiana.

En la Grecia Clásica, el sentido de la música como práctica era mucho más amplio del que le concedemos actualmente. La adjetivación del termino *musa* en *musiké,* sugiere una idea de música como "algo fundamental para las actividades concernientes a la consecución de la verdad o de la belleza"[1]. Visto de este modo, no es difícil comprender cómo es que en Grecia y hasta prácticamente la Ilustración, perteneciera a la categoría de las ciencias exactas, ya fuera como parte de las matemáticas, o bien cercanamente emparentada con ellas.

Por otro lado, modos particulares de hacer la música estaban asociados a funciones específicas, pero siempre se entendía por tal a aquella que operaba en un contexto específico y se desdeñaba la práctica como fin en sí mismo.

---

1 Grout; Palisca. Op. Cit., p. 19

> “Habrá de adquirirse la medida justa si los estudiantes de música se abstienen de las artes que se practican en los torneos profesionales y no tratan de alcanzar las fantásticas maravillas de la ejecución que ahora están de moda en dichos torneos, e los cuales han pasado a la educación. Que los jóvenes practiquen la música tal y como la hemos prescrito sólo hasta el punto en que sean capaces de deleitarse en nobles melodías y ritmos y no solamente con esa parte común de la música que puede deparar placer a cualquier esclavo o niño, o inclusive a algunos animales.”[2]

Del párrafo anterior, tomado de la *Política* de Artistóteles, es posible discernir una serie de aspectos en torno a la concepción de la música y la sociedad griegas. El virtuosismo técnico parece no ser una preocupación reciente, propia de una sublimación romántica como tampoco la idea de músicas más “elevadas” que otras, accesibles a ciertos sectores de la sociedad que gozaran de cierta capacidad intelectual, madurez y posición. Esa música, que hasta donde suponemos tenía más de alguna limitante para ser considerada como tal, era tan valorada como para constituir una pieza fundamental en la educación de la ciudadanía.

La historiografía oficial nos habla de dos personajes que habrían sido determinantes en la construcción de una idea sobre la música durante la temprana Edad Media. El primero de ellos, San Agustín (354-430 d. C.), en sus seis escritos *Sobre la música,* la aborda desde principios técnicos, su psicología, ética y estética. Nos lega en sus tratados, el conflicto entre lo sacro y lo profano que ya se desarrollaba desde los orígenes de la cristiandad. De hecho según algunos antecedentes, Boecio (ca. 480-524 d. C.), considerado la principal autoridad escolástica durante gran parte de la Edad Media y el principal transmisor del sistema musical griego a su época[3], debió comparecer ante sus autoridades y retractarse de algunas de sus ideas para evitar la excomunión. Es muy probable que sea debido a ese episodio que algunos de sus escritos sobrevivieran hasta hoy. La iglesia tenía una postura bastante clara hacia las prácticas paganas.

> “La exclusión de ciertos tipos de música de los servicios de culto de la iglesia primitiva también tenía motivos prácticos. Los cantos elaborados, los grandes coros, los instrumentos y la danza se asociaban en la mente de los primeros conversos, en virtud de un prolongado hábito, con los hábitos paganos. En tanto el sentimiento de placer vinculado a estos tipos de música pudiese transferirse de algún modo al teatro y de la plaza del mercado a la iglesia, estaban desacreditados.”[4]

Durante la mayor parte de la Edad Media, el hito que determinó los límites entre las prácticas humanas “oficiales” e “inoficiales” estuvo sujeto a la visión teocéntrica del universo. Todo quehacer era admitido en cuanto su norte fuese la glorificación de Dios, y toda obra era buena -y por extensión, bella- en cuanto con austeridad servía bien a su propósito. Por supuesto, es

---

2 Aristóteles, *Política.* Citado en ibid., p. 18

3 Donde, en todo caso, podemos considerarlo fácilmente como la culminación de un proceso en tanto compilador y sistematizador de tales supuestos teóricos y filosóficos; y eso aun obviando la posibilidad de que hubiese otros teóricos medievales cuyos escritos no hayan llegado hasta nosotros.

4 Grout; Palisca. Op. Cit., p. 46.

fácilmente relacionable con las condiciones de vida y el orden de poder que ya se había establecido para entonces. Dejo la continuidad de tal reflexión en manos del lector, aunque al menos dos consecuencias vamos a rescatar de esa diferenciación medieval entre lo sacro y lo profano. Primero, que la oficialización de ciertas músicas a partir de las imposiciones éticas y políticas de una esfera de poder, iba a originar una tradición: cada posterior cambio en dicha estructura significó de hecho un replanteamiento de la misma, pero articulado de tal forma que no implicara un quiebre brusco que pusiera en entredicho el nuevo orden. Segundo, que tal legitimación, plantea la necesidad de preservación[5]. De ahí que se desarrollasen, en principio para el canto litúrgico, sistemas de transcripción escrita cada vez más sofisticados que fueron derivando hasta el que hasta cierto punto se ha oficializado en la práctica académica. Las músicas "otras", por su parte, se mantuvieron aún por algún tiempo en su calidad ágrafa y de transmisión oral. y desarrollaron, en la medida que se hizo necesario o se vieron influenciadas por músicas que si se escribían, sistemas propios adaptados a las necesidades de una práctica mucho menos rígida.

Así, ya avanzada la Edad Media y vuelto el centro del hombre cada vez más hacia sí mismo, los cambios estructurales de la sociedad fueron estableciendo nuevas distinciones entre las diversas prácticas. Cuando las clases burguesas emergieron a través del comercio -por mucho tiempo condenado por la iglesia en cuanto no fuese practicado por ella misma- se desarticuló la estratificación social, se abrieron paulatinamente oportunidades de movilidad social y, por supuesto, se ejercieron cambios en los modos con que el hombre abordaba su quehacer cultural. Los compositores de música sacra también volvieron sus ojos (y oídos) hacia las prácticas profanas y crearon indistintamente obras en ambos estilos, conduciendo a la larga hacia una hibridación que casi suprimía diferencias estilísticas entre una y otra facción.

Al respecto, cabe considerar la idea de biculturalismo que plantea el historiador cultural Peter Burke, la posibilidad de que un mismo individuo interaccione simultáneamente con varias dimensiones culturales y adopte conductas que se adapten según cada ocasión y que, para algunos historiadores, de cierto modo difuminan el límite entre ellas[6]. Refiriéndose a un estudio de Norbert Elias sobre la historia del humor (1939), Burke comenta:

> "Al parecer, los miembros de las clases altas, en particular las damas, habrían creído que su elevado estatus social requería que no pareciesen divertirse con los chistes «bajos» cuando pudieran verles y oírles personas de otros grupos. Por otra parte, en la sala de fumadores, lejos de las damas, los caballeros victorianos seguían

5 Bien conocido es, aún en la actualidad, el poder del documento escrito -y últimamente visual- como forma de validación de casi cualquier cosa imaginable.

6 "Los estudiosos han señalado a menudo las múltiples interacciones entre cultura erudita y cultura popular como una razón para renunciar a ambos adjetivos a la vez. El problema estriba en que, a falta de dichos adjetivos, se vuelve imposible describir las interacciones entre lo erudito y lo popular." Burke. Op. Cit., p. 44.

apreciando esos chistes. Puede que las damas hicieran otro tanto en ausencia de otros hombres."[7]

Si bien el ejemplo citado no implica una relación inmediata con la música ni con la época en que actualmente revisamos, nos permite especular sobre las fronteras de toda distinción sociocultural en occidente y hasta qué punto lo que se conserva en documentos oficiales y tratados eruditos era en efecto lo que podría haberse observado de hecho. Lo cierto es que, al observar el lento proceso de hibridación entre las diversas manifestaciones del medioevo, sería un tanto absurdo aceptar con rigidez la existencia de universos culturales autónomos, aislados y puros.

Así, para cuando el Renacimiento ya era reconocible como tal, las músicas cultas se habían "popularizado" y las prácticas que aún podrían llamarse populares habían tenido su propia deriva, originando nuevos géneros donde, dicho sea de paso, la mofa hacia los poderosos nunca dejó de estar presente, como tampoco dejó de estarlo esta permanente interacción entre diversos estratos culturales, alimentado ahora por la apertura a otras culturas, cada vez más lejanas, como consecuencia de los avances tecnológicos y exploraciones incitadas por el impulso imperialista. El pensamiento moderno se había instalado y la dominación político-económica había desplazado la hegemonía del dominio "espiritual".

Precisamente la iglesia nos ofrece un claro ejemplo de cómo la natural interacción entre los múltiples -y cada vez más diversificados- universos culturales empujaba hacia una inalienable integración de los mismos, con su natural consecuencia para el desarrollo de las manifestaciones simbólicas. Durante el Concilio de Trento (1545-1563), entre las diversas medidas que debían sancionarse para "purgar a la iglesia de abusos y relajamientos"[8], se estimó liberar a la música de sus caracteres profanos.

> "...la declaración final del concilio de Trento acerca de estos asuntos tuvo carácter extremadamente general; en ella se manifestaba simplemente que debía evitarse todo lo «impuro y lascivo» para que «la casa de Dios pueda ser llamada, con justo derecho, casa de oración»."[9]

Si bien no había especificaciones técnicas en la declaración del Concilio, para muchos esta postura se interpretaba como un retorno a la tradición gregoriana, con la consiguiente supresión de la polifonía compleja, el uso de instrumentos y la referencia a material profano en las obras. Según la leyenda, fue Giovanni Pierluigi da Palestrina, con la composición de su *Misa Papa Marcello,* quien "salvó" a la música eclesiástica de una vuelta hacia sus formas primitivas al demostrar que la polifonía, sometida a ciertas reglas de composición, sí podía cumplir con las

7 Ibid., p. 121.

8 Grout; Palisca. Op. Cit. p. 325.

9 Ibid., p. 326.

condiciones impuestas durante el Concilio. Hasta allí llega la visión convencional del episodio, pero visto desde otro enfoque, el triunfo de Palestrina -un conservador de la tradición católica más escolástica que vio en riesgo su fuente de trabajo- cedió ante muchos de los rasgos estilísticos que la música sacra había adquirido de su antagónico, aunque probablemente él no hubiese pensado de la misma forma.

De paso valga decir que, mientras la iglesia católica buscaba mantener su estatus y hacerlo patente en sus prácticas, la iglesia protestante asumió de inmediato la necesidad de cercanía con el "pueblo" e inició una nueva tradición musical que perdura hasta hoy, donde la participación de la asamblea no se limitaba a la entonación de los cánticos, sino que estos fueron además ejecutados en lengua vernácula, determinación que la iglesia católica no tomaría hasta el siglo XX, pero que venía adelantando un hecho que sería extremadamente relevante cuando la cristalización de los gobiernos republicanos a partir del siglo XVIII[10].

Ya entrada la época moderna la hegemonía del sistema monárquico era indiscutible y las nuevas estructuras sociales diferenciaban, a grandes rasgos, una clase alta aristocrática, una clase media burguesa, conformada por comerciantes y trabajadores libres, y un bajo pueblo que habitaba la periferia y que en muchos casos se encontraba aún entregado a la barbarie. A esas alturas ya la música sacra corría por su propio riel, mientras que se habían instalado las músicas cortesanas, con igual grado de aceptación entre las clases cultas, pero que ya admitían sin dilaciones los géneros antes desmerecidos y de a poco se iban abriendo a la posibilidad de crear una *música absoluta,* un arte como un fin en sí mismo, estético, carente de toda funcionalidad.

Según el historiador de arte Larry Shiner, ya en 1680 se iniciaría el proceso de integración de los elementos del sistema de arte que habían ido surgiendo desde la Edad Media, y que se coronaría con la identificación de las bellas artes, diferenciadas de la artesanía[11]. Todo esto de la mano con la disolución del poder monárquico, el ascenso de las oligarquías comerciantes y el desarrollo del pensamiento ilustrado como telón de fondo que sustentara el proceso sociopolítico que estaba teniendo a lugar. Podríamos considerar la Revolución Francesa como su hito histórico culminante. En la música, por su parte, la figura de Ludwig van Beethoven representaría la emancipación definitiva de la figura del artista como un empleado para ser reemplazada por la visión romántica del genio sublimado, que responde a la "necesidad de reafirmar su independencia con relación al nuevo mercado y al nuevo público de arte cuando se produce la ruptura del viejo sistema de mecenazgo"[12].

---

10 Cf. Anderson, op. cit.

11 Shiner, op. cit., p. 119.

12 Ibid., p. 121.

Durante este proceso, el desarrollo cada vez más acelerado de la ciencia y la técnica condujo hacia una especificidad cada vez más marcada y, en consecuencia, se vivió una disolución progresiva de las actividades integradas en que el estatus de los quehaceres humanos[13] fue largamente debatido y modificado, según atestiguan las diferentes enciclopedias por aquel entonces editadas[14]. Visiones dicotomizadas que enfrentaban el placer vs. la utilidad, la imitación vs. la imaginación o el genio vs. la regla, fueron determinantes. La música, aún a medio filo entre la ciencia y las artes, acaba vinculada a estas últimas en virtud de las especulaciones filosóficas que la proponían como una de las formas más elevadas de abstracción, mientras ayudaban a mantenerla, al menos en el supuesto, desvinculadas de las prácticas menores.

No obstante lo anterior, las intenciones de civilizar, de instruir a una porción cada vez más amplia de la población en los ideales elevados de la alta cultura, llevó a la creación de lugares que a la larga significaron un nuevo punto de encuentro entre las diferentes clases sociales: bibliotecas y museos que pretendían preservar los ejemplos más elevados de la cultura occidental o acercarla a la otredad; la escuela, cada vez más una necesidad que una opción, busca uniformar el estatus cultural de todos los individuos; clubes y sociedades reúnen a diversos actores que acabarán por dar sustento a la crítica del arte y a justificar la cada vez más potente -nueva- diferenciación entre los diversos quehaceres y manifestaciones.

Fue así como, si hacia principios del siglo XIX podríamos decir que algunas prácticas hoy consideradas propias de la academia eran indistintamente populares (mientras, por supuesto, otras tantas eran impropias de sujetos bien educados), esas mismas practicas fueron adquiriendo un estatus que hoy las posiciona como grandes obras maestras de la humanidad y mantienen aún hoy el foco de la alta cultura en la Europa Occidental, realizando concesiones sólo y cuando se mantuvieran los paradigmas de ese ideal.

Esta deriva nos condujo a una categorización que hasta la fecha mantiene vigencia hasta tal punto que, aún cuando en nuestro ideario tengamos una concepción diferente, en lo cotidiano la continuamos aplicando sin mayores cuestionamientos, distinguiendo así lo clásico, cuya identidad se relaciona con el canon de la tradición artística académica heredado, en su forma más directa, de la ilustración; lo folklórico, vinculado a la raigambre tradicional de los pueblos y una estrategia efectiva para lograr la consolidación política e ideológica de los gobiernos republicanos, y lo popular, asociado a todas aquellas prácticas que, por diversas razones, no pueden ser incluidas en alguna de las anteriores. El tránsito entre una y otra categoría es fluido y asimismo son tenues las

---

13 Cuya categorización tradicional lo determinaban, desde la Edad Media, el *Trivium* (gramática, retórica y lógica) y el *Quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y teoría de la música).

14 Cf. Sniner, op. cit.

fronteras que los delimitan.

¿Qué es lo popular entonces? Si queremos aproximarnos a la identidad de lo popular, probablemente tengamos que someternos aún hoy a las particularidades de cada medio en que tratamos con esta categoría, lo que obliga a replantearnos esta pregunta. ¿Qué es lo popular aquí y ahora?

## 2. *Hacia una definición de lo popular*

Definir lo popular hoy implica considerar no sólo la deriva histórica que ha configurado las nociones más generales en relación a las prácticas humanas, de las cuales hemos presentado antes tan sólo un brochazo bien general, sino que reflexionando bajo la lógica de una música como práctica cultural y/o social, debemos someter el concepto a las luces que sobre él pudieran echar todos los factores que influyen en tales planos, o al menos aquellos que hoy por hoy se consideran mayormente relevantes.

Para la mayoría de los teóricos modernos, el lugar de la sociedad (pos)moderna es la ciudad. En ella confluyen una serie de eventos abarcan mucho más de lo que es posible comprender o relacionar. Sus múltiples entradas y salidas, así como la diversa complejidad de sus cruces ofrecen un panorama aparentemente irreconciliable, más aún cuando la supresión del tiempo y las distancias por efecto de los avances en las tecnologías de comunicación hacen igualmente difusos los propios límites de este espacio físico y nos obligan a redefinirlo en función del dinámico sistema global.

Volviendo al siglo XIX, lo tradicional folklórico fue alguna vez considerado igualmente popular, hasta que algunos vieron en ello una posibilidad de aproximarse desde un enfoque erudito y los gobiernos republicanos por su parte, tomaron cuenta de la eficacia de las tradiciones como agente unificador de las naciones, aún cuando esto significara desconocer hasta cierto punto -hasta que no emergieron los movimientos de reivindicación étnica- la diversidad cultural de sus territorios. Pero tal reducción, pronto se haría insuficiente.

> “Tanto los tradicionalistas como los modernizadores quisieron construir objetos puros. Los primeros imaginaron culturas nacionales y populares "auténticas"; buscaron preservarlas de la industrialización, la masificación urbana y las influencias extranjeras. Los modernizadores concibieron un arte por el arte, un saber por el saber, sin fronteras territoriales, y confiaron a la experimentación y la innovación autónomas sus fantasías de progreso. Las diferencias entre esos campos sirvieron para organizar los bienes y las instituciones. Las artesanías iban a ferias y

concursos populares, las obras de arte a los museos y las bienales.

Las ideologías modernizadoras, desde el liberalismo del siglo pasado hasta el desarrollismo, acentuaron esta compartimentación maniquea al imaginar que la modernización terminaría con las formas de producción, las creencias y los bienes tradicionales. Los mitos serían sustituidos por el conocimiento científico, las artesanías por la expansión de la industria, los libros por los medios audiovisuales de comunicación. “[15]

Tal vez el problema de lo popular como foklórico es que, pese a la asunción de los teóricos de que los procesos sociales influyen en la configuración de las tradiciones, no tardaron mucho en obviar aquellos procesos sociales más recientes al momento de sustentar sus estudios. ¿Cuál es el estatuto, por ejemplo, bajo este paradigma de la obra de Violeta Parra, tanto musical como plástica, poética como dramática?

Tal vez el problema de lo popular en el contexto posmoderno radica en que precísamente su dinamismo le impide definirse en función de ideas esencialistas que buscan explicarlo a través de caracteres estilísticos o funcionalidades demasiado específicas. La hibridación propia del contexto urbano no puede ser resolutiva cuando grupos como Illapu o Inti-Illimani, pueden compartir un mismo movimiento cultural que Congreso, aún pese a la variedad de sus infuencias, y estos a su vez con Fulano. Ni los primeros son “menos populares” por ser “más folklóricos” ni los últimos por ser “más doctos”. La masividad bien puede ser puesta en duda como condición de lo popular en cuanto paradigma de los grandes mercados, con el que nuestro propio país bien poco ha tenido que ver sin que por eso grupos más actuales como Sinergia o La Mano Ajena, gocen de menos reconocimiento que éxitos de venta internacionales como La Ley o Kudai, siendo incluso más apreciados por círculos ahora considerados cultos.

Para García Canclini, “lo popular no se definiría a por su origen o sus tradiciones, sino por su posición, la que construye frente a lo hegemónico. Quien mejor lo ha dicho es Cirese: la popularidad de un fenómeno debe ser establecida «como hecho y no como esencia, como posición relacional y no como sustancia». “[16] Su propuesta, muy hermanada con algunas ideas que recientemente han ayudado a sustentar los estudios sociales y culturales, define el fenómeno ya no en virtud de un objeto, sino más bien de un hecho que se sitúa en la confluencia de una serie de interacciones, donde cada disciplina es susceptible de ofrecer una visión complementaria para su comprensión, pero que difícilmente puede ser abordado en plenitud y, por supuesto, plantea nuevas problemáticas al preguntarnos sobre lo popular[17]. Sin embargo, esta perspectiva de lo popular hecho o como posición -incluso, podríamos decir hasta algún punto, como momento-

15 García Canclini, Nestor. 1990.

16 García Canclini, Nestor. 1987.

17 Cf. García Canclini. Ibid.

parece ser en principio suficientemente apropiada para efectos de nuestro curso.

Por supuesto, la pregunta sobre lo popular continuará abierta y, si bien es posible que eventualmente sea posible cristalizar un concepto que responda con suficiencia a los planteamientos actuales de las artes y las ciencias, el devenir histórico ya nos ha demostrado la impermanencia de toda estructura sociocultural, planteándonos la necesidad de adaptar el conocimiento a la realidad de una realidad dúctil y muchas veces impredecible. He aquí que no damos por zanjado un debate sino, muy por el contrario, podemos decir que acabamos de iniciarlo.

Prof. Nicolás Masquiarán D.

# Bibliografía


- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo.* México D.F.: FCE.
- Burke, Peter. [2004] 2006. ¿Qué es la historia cultural?. Barcelona: Paidós.
- García Canclini, Nestor. 1987. *Ni folklórico, ni masivo ¿Qué es lo popular?.* [http://musica-udec.blogspot.com/2008/08/ni-folklrico-ni-masivo-qu-es-lo-popular.html]
- García Canclini, Nestor. 1990. "Ni culto, ni popular, ni masivo". En *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México D.F.: Grijalbo. [http://musica-udec.blogspot.com/2008/08/ni-culto-ni-popular-ni-masivo.html]
- Grout, Donald; Palisca, Claude V. 1995. *Historia de la Música Occidental.* México D.F.: Alianza.
- Shiner, Larry. 2004. *La invención del arte.* Barcelona: Paidós.